

## ■ Desborda

### Jorge A. Lurati (Francisco Javier)

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Por medio de fotografías, dibujos y descripciones, la historia del teatro nos informa sobre la armoniosa relación entre la arquitectura teatral y el espacio escénico. En Grecia, en la ladera de una colina, el abanico de las gradas abraza el círculo perfecto donde se ubica el coro y domina la plataforma destinada a acoger la presencia de los protagonistas. El conjunto está signado por la desmesura: bajo el cielo azul, librados al sol y al viento, los personajes invocan a los dioses y los inquietan acerca de sus destinos. La relación entre el espectáculo y los espectadores es de una gran fluidez. La presencia y las voces, gracias a la acústica natural y a los megáfonos, se traslada fielmente de la escena a la platea.

En Roma, el edificio teatral es urbano, el coro ha desaparecido y, por lo tanto, el círculo se ha visto reducido a la mitad; este espacio aloja a malabaristas, gladiadores y domadores de fieras. Sin el cielo azul, el espectáculo ha perdido gran parte de su fuerza encantatoria. Durante la Edad Media el teatro nace de nuevo, se origina en la iglesia y responde a la necesidad de contar la historia sagrada. Los distintos episodios que integran el espectáculo exigen diferentes espacios, que se suceden como las páginas de un libro. Los espectadores se desplazan para pasar de un episodio a otro. O permanecen inmóviles en la contemplación de los carros que en la marcha prefiguran los escenarios donde cobran vida los episodios de la narración. En ambos casos, el escenario y la escenografía se corresponden perfectamente con los elementos arquitecturales. Llama la atención el hecho de que la narración puede invitar al espectador a desplazarse, a recorrer las páginas de un libro o a inmovilizarse ante un libro cuyas páginas son movilizadas por la mano de Cristo. A fines del siglo XVI se produce un nuevo fenómeno de adecuación entre edificio y espacio escénico. En este caso la comunión es más flagrante porque el edificio supone la instalación de una escena y una escenografía estructuradas por el encuadre arquitectónico. Estoy hablando del Teatro Olímpico de Vicenza, Italia, construido en 1580. El muro cerrado que en Grecia y Roma delimitaba el espacio detrás de los protagonistas, aparece ahora perforado, y en esos vanos que miran al público, la sabia organización de la perspectiva crea espacios más dilatados, y en este caso particular, espacios urbanos. Así, el espectáculo transmite la idea de una escena detrás de la escena propiamente dicha. Y de extravagancia en extravagancia, la invasión del proscenio en dirección del foro, da origen a un amplio escenario, patrimonio del llamado «teatro a la italiana», ubicado históricamente en el Renacimiento y en ese país.

El amplio escenario propuesto por el teatro Olímpico, se desarrolla y diversifica. En todos los casos, se trata de grandes salas de palacio donde se instala un alto palco escénico; delante del palco, en filas paralelas se arma la sala para los espectadores. El palco escénico se reviste de una ingeniosa maquinaria para dar lugar a la creación de deslumbrantes espacios de ficción: la escenografía se impone entonces como un protagonista jerarquizado.

Algo muy semejante ocurre en Francia en el siglo XVII, dominado por las figuras consulares de Racine, Corneille y Molière. El palco escénico está erigido en el interior de una sala

de palacio, dotado de los elementos imprescindibles para la creación de opulentas escenografías. En las fiestas reales, música y artes plásticas compiten para dar al espectáculo un brillo original. Lo mismo ocurre cuando se trata de espectáculos teatrales montados en los jardines. Una vez más, el espacio escénico se ensambla naturalmente con el espacio arquitectónico.

No lejos de Francia, en Inglaterra, para ser más preciso, en Londres, se configura un espacio escénico que, lo mismo que en los casos anteriores, denuncia un enlace profundo entre arquitectura y espacio escénico. Parece muy evidente que la estructura arquitectónica y la escena se han originado simultáneamente. No se trata de un espacio teatral organizado en el interior de una arquitectura que no tenía previsto ofrecer representaciones teatrales. Ahora se trata de un espacio teatral y de un espacio escénico, uno dentro del otro, arbolados en el espacio urbano, libres de todo contacto con otros edificios, cualquiera sea su naturaleza.

Los documentos de la época -fines del siglo XVI y principios del XVII- muestran la estructura de una suerte de cobertizo de forma circular o poligonal que alberga una escena que se apoya en el interior del edificio, en un sector del círculo o el polígono. Dicha escena, de forma cuadrangular, permite que el público, de pie, la pueda abordar desde tres lados; se eleva desnuda en el espacio del cobertizo, libre de toda maquinaria que pudiera permitir la instalación de escenografías. En el «teatro isabelino», la creación de los espacios de ficción es compartida por el actor y el espectador, sugerida o claramente indicada por la actitud de los actores, sus trajes, los elementos que manipulan, los muebles y, sobre todo, por el discurso hablado, es decir, el texto del autor mediado por el actor. Los espectadores poseen una sensible percepción pronta a colaborar en la forma que el espectáculo lo solicita.

Por la misma época, en España, es nuevamente la arquitectura urbana la que ofrece gentilmente el lugar de nacimiento del espacio escénico. Entre dos calles, al aire libre, el elevado palco escénico, cierra el paso a posibles transeúntes, mientras los actores cambian discursos en verso y deciden los conflictos a punta de espada. El público se adueña de lo que podríamos llamar platea, en tanto que los espectadores de cierta elevada condición social participan de la fiesta desde las ventanas laterales. Todo huele a rito popular, hasta tal punto que este espacio teatral recibe el nombre de «corral».

Estrechos puntos de contacto se establecen entre el corral y ciertas plataformas improvisadas en la calle en las ciudades de Italia. Es la época de la «Commedia dell'Arte», de una actividad teatral popular que crea al aire libre su espacio escénico de ficción. Los grabados de la época dan cuenta de un teatro que se apodera accidentalmente de un ámbito propicio para contar las aventuras y desventuras de personajes estereotipados que el público reconoce de inmediato. La representación puede ser contemplada hasta por los transeúntes ocasionales entregados a la risa y a la diversión. Y todo ello en un rincón de la ciudad, entre casa y casa, frente a los árboles de la calle, y al ruidoso paso de las carretas y los coches.

Es a partir del siglo XVIII cuando empiezan a construirse los edificios teatrales que denominamos hoy tradicionales, y que responden a la estructura del «teatro a la italiana»: palco escénico elevado en relación con la platea, filas de espectadores una detrás de la otra, paralelas a la escena, cuya embocadura protege el movimiento del telón, escena equipada con una maquinaria que invita a crear escenografías complejas, y vestíbulo de entrada para que los espectadores puedan observarse los unos a los otros según una

prolija ceremonia social. De esto último también habla la estructura general del edificio, la forma de herradura que afecta a la sala, lo que permite que algunos palcos se hallen enfrentados y los espectadores estén en la mira los unos de los otros, descalificando así la visión de la escena. Los grandes teatros de ópera, en general, mantienen esta organización, lo mismo que, en plena ciudad, ciertos edificios pensados para dar cabida al espectáculo teatral.

Así, a través del tiempo, esta relación funcional entre arquitectura teatral y espacio escénico se ha mantenido de una manera significativa. En esta relación, que es motivo de nuestra conversación, no ha figurado un tercer protagonista esencial, que es la dramaturgia, entendida en su doble vertiente: la obra escrita por el autor y el espectáculo organizado por los prácticos del teatro, el actor, el director, el escenógrafo, el iluminador, el músico... si lo he dejado provisoriamente de lado no es nada más que para exaltar su importancia.

Tampoco he mencionado el papel decisivo que en la configuración de los espacios teatrales ha jugado el público, el destinatario de la representación. Si se observa con cuidado cómo, a través de la historia, se definieron los ámbitos destinados a los espectadores, en relación naturalmente con los ámbitos destinados a los actores, aparecerán propuestas que han respondido a la necesidad de preservar una visión óptima del primero.

### **Conclusiones provisionarias**

Distintas fuerzas han convergido para mantener durante siglos esta estrecha relación entre arquitectura y espacio escénico. Sería muy obvio insistir sobre ello. Pero he aquí que también durante siglos se produjeron transgresiones de ese tan firme equilibrio, sólo que la historia ha registrado con más empeño los numerosos casos en que el espacio escénico se ha alojado cómodamente en la matriz arquitectónica que los casos en que ha sucedido lo contrario.

La reflexión sobre el teatro como arte y cómo práctica, señala la doble naturaleza del espacio escénico ya que éste actúa como soporte material del espectáculo pero también se manifiesta como espacio potencial donde todo lo imaginable ya está allí.

Y bien, es esta última condición lo que parece legitimar su posibilidad de desbordar los límites que le opone la arquitectura teatral y modificarla aunque más no sea en apariencia. El escenógrafo argentino, Saulo Benavente, que gustaba expresarse respecto de la función de la escenografía y de la naturaleza del espacio escénico, con metáforas muy significativas, decía que el espacio escénico continúa y se extiende más allá de los límites que le opone la materialidad de la escena. Al tomar como ejemplo el escenario del Teatro Colón, aseguraba que el espacio escénico continuaba en la Plaza Lavalle, lo mismo que en las calles que rodean al teatro, Libertad, Tucumán, Arturo Toscanini y Cerrito. Esta necesidad imperiosa del espectáculo teatral de desbordar la escena propiamente dicha, se ha manifestado en el tiempo de muchas maneras. Una de ellas ha sido la ampliación de la tradicional «escena a la italiana»: se abrió la embocadura de escena permitiendo así que la visión del espectador se adentrara en el espacio arquitectural (en muchos casos, se hizo visible la caja de escena, sus paredes de ladrillo, y la maquinaria, los varales que sostienen los reflectores), se agrandó el proscenio hasta invadir la sala, se suprimió el telón. Naturalmente, estas transformaciones respondieron a la necesidad de expansión del lenguaje expresivo del espectáculo; para citar un ejemplo, recordemos las propuestas de Luigi Pirandello: los personajes entran por la sala, o el espectáculo comienza en el vestíbulo del teatro. Así, la escena, dotada de una mágica capacidad de expan-

sión, desborda la arquitectura teatral.

En la década del 60 del siglo pasado, el director y teórico americano, Richard Schechner, expone un análisis muy convincente de la implantación del espacio escénico en ámbitos no creados para este fin. Y acuña la expresión «espacio hallado». Respecto de las características de este espacio, Schechner opina que no se debe modificar su estructura sino aceptarla como particular ámbito contenedor del espectáculo, es decir, como espacio escénico. La arquitectura, por modesta o informe que sea, sigue sosteniendo el espacio escénico, sólo que ahora, ya no se puede hablar estrictamente de arquitectura teatral. Creo que debemos admitir que si bien este fenómeno se ha venido dando a través de la historia del teatro, en la segunda mitad del siglo XX adquiere la condición de hecho teatral legitimado.

El espacio escénico sigue su camino de expansión, permitiéndose elegir o generar su ocasional marco arquitectónico. ¿Podríamos decirnos, en este caso, cuál es el contenedor y cuál el contenido? Esa simple y tranquilizadora afirmación: la arquitectura teatral contiene armoniosamente el espacio escénico, parece haberse esfumado.

En los años 70 del siglo pasado, nuestro compatriota, el director Víctor García, lanza un nuevo ataque a la concepción tradicional de la relación entre arquitectura y espacio escénico: altera de manera flagrante el papel de sostén material que juega el piso de madera de la escena. Con la complicidad de un gran escenógrafo catalán, Fabián Puigsvet, reemplaza el piso rígido de la escena por una tela sostenida en el aire por un marco de acero munido de tensores. El actor juega a sostenerse en el espacio como si fuera una marioneta. El papel que jugaba la arquitectura teatral en la creación del espacio del actor y el espacio del espectador, se ha quebrado, porque esta maquinaria establecida a nivel del suelo pudo ser armada en cualquier lugar.

El espectáculo, que dio la vuelta al mundo, fue creado a partir de «Yerma», de Federico García Lorca, y contó con la actuación principal de la actriz española, Nuria Espert.

Víctor García cumplió otra hazaña en relación con este tema: el espectáculo denominado «El balcón», sobre la obra de Jean Genet, montado en San Pablo, Brasil. Para ello contó con el entusiasmo y la fe de la actriz, Ruth Escobar, poseedora de un edificio donde se superponían dos salas teatrales; se demolió el piso de la sala superior y el techo de la sala inferior, y se tuvo así un espacio volumétrico que podríamos definir como un cono truncado. Esa insospechada arquitectura teatral permitió que se instalaran ascensores traslúcidos que subían y bajaban en el interior del cono y eran contemplados por los sorprendidos espectadores desde pasarelas adosadas a las paredes de la inusual arquitectura teatral. Si aceptamos que Víctor García imaginaba este espacio para su espectáculo con anterioridad a su encuentro con Ruth Escobar, podemos afirmar que el espacio potencial generó su propia arquitectura, aún cuando esta última fuera el resultado de una demolición y una reconstrucción.

Yo sé que ustedes conocen ejemplos nacionales y extranjeros muy representativos de las metamorfosis que en materia de arquitectura y espacio escénico, supone la creación teatral. Aunque sería muy divertido seguir enumerando y analizando esos otros ejemplos, elijo poner punto final a esta ponencia con la descripción del espacio teatral y el espacio escénico de un espectáculo que se realiza en estos momentos en Buenos Aires. Me refiero a «Los mansos», cuya dirección ha sido ejercida por Alejandro Tantanián, con la colaboración de Oria Puppo para la creación del espacio y de los elementos escenográficos.